MICHAELE ANDREA SCHATT

Entretien par Marguerite Pilven, juillet 2006

Lorsqu'elle vous fait entrer chez elle, Michaële-Andréa Schatt commence par s'excuser du désordre. Du jardin luxuriant s'étalant sous sa verrière aux piles de papiers et de livres couvrant tables et canapés, il s'en suit une logique de prolifération qui est aussi celle de sa peinture. Assumant le désordre inévitable du vivant, l'artiste en prélève des fragments, qui, une fois jetés dans l'espace de la peinture, deviennent comme les pièces d'un jeu inconnu dont elle chercherait à trouver la règle, d'un tableau à l'autre...

J'aimerais d'abord que nous parlions de ta formation aux Beaux-Arts de Paris, où, curieusement, tu n'as pas suivi d'emblée des cours de peinture mais ceux du sculpteur César.

Lorsque je suis entrée aux Beaux-Arts, les cours de sculpture étaient à l'époque beaucoup plus ouverts et diversifiés que les cours de peinture qui étaient en majorité assurés par des peintres de l'Ecole de Paris.
L'ouverture d'esprit de César, m'a donné envie de suivre ses cours. César était indifférent à notre médium de prédilection. Il choisissait ses étudiants en fonction de leur démarche. C'est en lui montrant des dessins et des peintures que je suis entrée dans son atelier. J'étais très intéressée par son principe d'assemblage d'éléments hétérogènes, qui rejoignait des préoccupations que j'avais en peinture.

Mais qu'est- ce qui te plaisait en peinture ?

Je me suis particulièrement penchée lors de mes études sur les deux groupes qu'étaient BMTP (formé par Buren, Mosset, Toroni, Parmentier) et Support-Surface. Il y avait chez eux un désir de s'interroger sur les pratiques de la peinture. Il me paraissait à l'époque très important de m'imprégner de leur réflexion théorique, même si c'était pour suivre une orientation différente.

Tu as également fais des études de restauration. Est-ce cela qui t'a donné l'idée de préparer de la sorte le fond de tes toiles ? Philippe Dagen écrivait que ton emploi du papier de soie était « une forme de glacis moderne »…

Des études scientifiques et le fait de n'être pas certaine d'entrer aux Beaux-Arts m'ont effectivement dirigée vers la restauration. C'était une manière d'instrumentaliser ce désir de peindre. J'ai été l'assistante d'un restaurateur qui travaillait notamment au Louvre. Cette expérience a été l'occasion d'approcher l'histoire de la peinture sur un mode sensible, sensuel. Je re-découvrais cet effeuillage, ce travail de strates qu'on trouve dans la peinture du XVII ème, dans une technique élaborée de glacis.
On prend en effet acte de la profondeur de la toile et du fait que les effets de surface proviennent d'un travail de superposition. La technique correspond à l'idée et à la vision qu'on se fait de la peinture à une époque. Elle est un moyen et non une fin.

Dans ta série de tableaux intitulée « Amnésie » (1990). Les formes ont l'air d'avoir été obtenues par réduction, comme pour aller à l'essentiel…

Il s'agissait d'oublier certains aspects des objets et du monde pour se concentrer sur ma propre vision des choses. Dans un contexte de peinture aussi effervescent que celui des années 80, il était important de faire table rase d'un certain héritage pour réfléchir à ce que l'on voulait raconter.

Est-ce aussi pour cette raison que tu as au départ écarté de ta peinture les possibilités expressives de la couleur ?

En employant la couleur, je craignais effectivement de tomber dans l'écueil d'une peinture trop décorative. Goethe écrivait dans son *Traité de la couleur*, qu'elle est « dangereuse » et « met les philosophes en rage »…
Dès mes premiers tableaux la couleur apparaît de manière sourde, enfouie. Les tableaux sombres des débuts ont des noirs très colorés qui contiennent du rouge ou du bleu… À l'époque, je me concentrais plutôt sur l'ombre des objets représentés que sur les objets eux-mêmes.

Comme en contrepoint de ce travail de réduction, il y a celui de la mémoire qui se met en place avec cette manière que tu as de faire voir les différentes strates composant ton tableau. Tu prends soin de contrôler le surplus de matière avec ton système de bâches.

En utilisant le système de report des formes avec l'empreinte, je diffère déjà le geste. Ce qui reste sur la toile, c'est sa trace. Ceci provoque également un effet de renversement de la forme, comme s'il s'agissait de son reflet dans un miroir. L'ombre des objets est une autre forme de dédoublement, de relation entre présence et absence…

Avec ce système de strates que tu mets en place, ce qui est en-dessous opère, au lieu de se perdre dans l'épaisseur de la matière.

Ma peinture est mémorielle car je ne travaille pas dans un temps linéaire. Deleuze, dont j'ai suivi les cours, définissait deux attitudes face à l'art. Une attitude stratégique et horizontale et une autre stratifiée, s'étageant dans la verticalité de la pensée.
J'aime aussi l'idée qu'une succession de choses fragiles comme le calque par exemple, puisse à la fin donner quelque chose de dense et de solide.

Cette technique de report est-elle aussi une manière de créer une temporalité spécifique ? Ce temps où l'on sort d'une notion de productivité ou de rentabilité pour peindre…

Je suis fascinée par le temps des philosophes, une temporalité qui n'est pas tendue vers un objectif mais faite de détours et de méandres. Travailler sur des bâches relève justement de cette envie de peindre sans me soucier d'emblée de l'image. Je dessine et peins librement, en dehors du tableau qui est déjà un objet. Tandis que l'espace de la toile est limité, celui des bâches est un champ ouvert. C'est une manière d'essayer d'embrasser plus généreusement les objets et l'espace, d'intégrer des aspects de mon vécu, des choses qui me touchent comme des lectures, des rencontres…
Cet espace qui est aussi celui de la rêverie fournit la matrice de mes toiles. Le travail consiste ensuite à prélever des fragments de ces bâches pour les classer, opérer des choix et les intégrer aux toiles en cours.

Beaucoup de textes écrits sur ton travail sont particulièrement axés sur son aspect technique, mais assez peu sur les signes que tu emploies…Comment s'organise ce vocabulaire graphique ? Peut-on parler d'une grammaire de signes ou d'une banque de données ?

La notion de banque de donnée me plaît, avec cette idée qu'il y a des entrées multiples pour une même thématique. La série des *Tables* (1993-94) procède justement de ce principe de déplacement autour d'une problématique spécifique. L'impulsion première a été provoquée par ma lecture du livre de même nom écrit par Francis Ponge. Il joue dans ce texte sur les possibles du mot « Table », suivant finalement une logique de l'objet qui est celle de la rallonge ou de la gigogne. Ceci donne lieu à une suite de mots déclinés sur un mode poétique : de table, on passe à insuppor-table, véri-table…

Dans le champ de la peinture, la table renvoie aussi, bien sûr, à la nature morte. Cette suite de toiles procède d'un double jeu entre d'une part ce texte de Ponge et d'autre part les multiples clins d'œil que j'adresse à des peintres comme Philip Guston, Giorgio Morandi ou Georges Braque, à travers mes propres natures mortes.
À cette banque de données constituée avec les bâches s'ajoutent également des dessins à la plume. J'utilise toujours des feuilles de même format afin de pouvoir les empiler pour qu'elles forment des modules.

Tu dessines sur le motif ?

Je dessine régulièrement à la plume des fragments de mon environnement qui me plaisent, en prenant soin de m'attacher aux détails. C'est un exercice semblable aux vocalises, une manière de s'attacher à la réalité et de l'observer autrement qu'avec un œil intérieur.

Ce stock de signes peut-il être rapproché de ces boîtes où tu ranges des listes de mots ? Le point commun de ces deux pratiques qui nourrissent ton travail étant de permettre une mobilité, une permutabilité des données.

Contrairement à ce que l'on peut penser, ce ne sont pas les effets plastiques obtenus pas le collage qui m'intéressent, mais plutôt d'assembler entre eux des fragments hétérogènes. C'est ce qui m'a donné envie, entre autres, de faire une série de tableaux se référant au *Jardin des Délices* de Jérôme Bosch (1992-93). Le tableau est fait d'une multitude d'histoires séparées. D'après certaines analyses, ce qui pourrait paraître relever d'une organisation très libre dans ce tableau serait sous-tendu par une structure en damier. Cette idée d'un ordre caché sous un désordre apparent de surface rejoint la thématique du jeu et du puzzle. Je l'ai développée dans une autre série intitulée *Jeux Finis, Jeux Infinis* (1995-96). Concernant cette dernière série, c'est la lecture des livres de Georges Pérec, *la Vie Mode d'Emploi* et de James Carse, *Portrait métaphysique du joueur,* qui a donné la coloration de l'ensemble.

Tes listes de mots font également surgir des rapprochements par étymologie.

L'étymologie est une autre piste de jeu. C'est justement l'intérêt de travailler d'après des données fragmentées et selon une logique de banque de données. Des liens et des rapprochements inédits apparaissent. Articuler des fragments, c'est avant tout se donner la possibilité de créer de nouvelles constellations, de nouveaux réseaux de sens.

Que trouve-t-on dans cette iconographie?

Des éléments relatifs aux plantes, à l'animal et au corps. Ces données s'interpénètrent par analogies de formes. Je suis assez fascinée par les plantes et regarde souvent des manuels de botanique. Ce qui est frappant, lorsque nous observons le végétal de près, c'est qu'il finit par ressembler à un fragment corporel. J'ai travaillé sur ces glissements dans la série consacrée aux *Invasives* (2004).
Les grands toiles qui composent la série des *Rixe* (1999), fonctionnent également sur cette ambivalence. J'ai commencé par dessiner sur des bâches des fragments corporels et végétaux en les grossissant puis les ai dupliqués selon le principe de Rorschach, en un pli double autour d'un axe central. Cette organisation symétrique et verticale des formes a fini par les apparenter à un grand corps. Ces toiles ont provoqué des réactions assez vives. Plusieurs personnes les trouvaient dérangeantes, très sexuelles.
Ce glissement vers l'animalité m'intéresse d'ailleurs beaucoup. Des corneilles apparaissaient dans la série du *Jardin des Délices*, des perroquets dans la série des *Rixes*, des chiens dans celle consacrée à *Lulu* (de Berg).

Des animaux très symboliques… La corneille est très polysémique, à la fois liée à la connaissance et de mauvaise augure, le chien est symbole de fidélité…

La corneille est aussi le dernier animal qui sort de la Boîte de Pandore. Tous les maux sortent du vase et à la fin sort la corneille qui, selon les interprétations que l'on donne du mythe, apparaît comme un symbole néfaste ou un symbole d'espoir. La Boîte de Pandore est celle de la connaissance.

Justement, quelle est la signification de cette référence récurrente dans ton travail à des figures féminines archétypales comme Pandore, Ariane ou encore Lulu ?

Cette thématique féminine est liée à l'idée d'une identité morcelée et polymorphe difficilement saisissable. En tant que femme peintre, j'ai parfois l'impression d'endosser plusieurs identités. Ces questions de labilité et de métamorphose sont liées aux figures féminines mythologiques.

Je travaille en ce moment sur la thématique du Manteau de Marie-Madeleine. Ce personnage de la Bible, très aimé des peintres, est un autre exemple de polymorphie. Elle est à la fois une courtisane au somptueux manteau et la pénitente avec ses cheveux pour seule parure. Et surtout, elle est le premier témoin de la résurrection du Christ, celle qui voit…

À travers ces métaphores que tu développes, il semblerait que la pratique de la peinture soit liée pour toi à la connaissance de soi.
Le caractère introspectif de ton travail apparaît souvent. D'abord il y a *Suite amnésique* et cette idée que le tableau te fait recouvrir la mémoire, ensuite, *La Boîte de Pandore* dans laquelle on pourrait assez facilement trouver une métaphore psychanalytique, puis les tests de Rorschach et aussi la thématique des *Invasives,* qui sont des plantes sauvages et médicinales…

Très souvent, lorsque je travaille avec une idée préconçue du sujet, je me retrouve à peindre finalement tout autre chose et je suis toujours très étonnée de ces décalages. Il y a un dialogue avec la toile, semblable à celui que nous pouvons avoir avec une personne. De la même manière, la tournure qu'il va prendre est imprévisible. La peinture agit en ce sens comme un révélateur.
Cette notion de dévoilement est également un fil conducteur, notamment à travers la thématique récurrente du Pli. Dans *La vie est ailleurs*, le poète Henri Michaux a une métaphore très forte pour parler de l'intériorité. Il la décrit comme faite d'une multitude de plis qui s'ouvrant progressivement, se déployant au contact du monde et des autres, la dévoile. Certains êtres peuvent mourir sans qu'aucun pli ne se soit ouvert…

Le passage à la couleur constitue-t-il un autre dévoilement ?

Ma façon d'employer la couleur n'est jamais intuitive ou figurative, mais au contraire réfléchie et abstraite. Par le dessin et la peinture, je mets en place des fragments et la couleur intervient comme une forme de tissage, de broderie, de lien. Je l'applique avec des pinceaux très fins, pour superposer les différentes valeurs d'une même couleur, les entrecroiser jusqu'à ce qu'elles créent une étoffe colorée. La couleur est avant tout un travail de la lumière qui permet de faire vibrer l'espace, de le faire entrer plus encore en résonance avec ce que je veux raconter.

Quel est le sens des titres que tu donnes à tes séries et à tes toiles ?

Le titre donne une tonalité générale au tableau ou aux séries. La référence à des thèmes spécifiques est plus conceptuelle que figurative. Il s'agit de suggérer les liens qui ont influencé ma démarche au moment de peindre.

Tu travailles également la céramique. De quelle façon cette pratique s'articule-t-elle avec la peinture ?

En résidence à Desvres en 1999, j'ai trouvé dans les réserves d'un atelier de faïence des modèles de plâtre représentant des animaux avec lesquels j'ai fabriqué des Hybrides. J'ai eu l'occasion de rencontrer une céramiste qui sculptait des fleurs utilisées pour la décoration de théières anglaises, ou destinées à l'ornementation de tombes. Chaque fleur correspond à une empreinte spécifique de la main. Elles sont modelées sur la paume qui se ferme. Une série de photographies, en noir et blanc, reprend chaque mouvement de cette manière fascinante de bouger les mains, qui a la beauté d'une chorégraphie et la précision d'un langage de sourds-muets. L'idée de l'empreinte, ce rapport à la main, constituent un prolongement des thèmes qui me sont chers en peinture.

Ces fleurs se retrouvent cousues sur les manteaux que tu as réalisés en 2004 ?

Elles sont cousues sur les manteaux exposés cette année au Musée de la Céramique de Rouen, associés aux animaux Hybrides. Les vêtements sont présentés sur des tables sous une cloche en verre, comme dans des cénotaphes, et les animaux semblent sortir d'une grande cheminée dans une atmosphère Lewis Carollienne.

Le thème du vêtement traverse aussi ton travail : dans ta dernière exposition, deux toiles s'intitulaient *Robe*. La thématique du manteau apparaîtra à nouveau dans la nouvelle série *Le Manteau de Madeleine.*

Toujours dans l'idée des associations et des glissements sémantiques, on parle de « manteau terrestre » ou de « manteau de neige ». Le paysage est comme une enveloppe, une étendue, un recouvrement sur quoi le regard glisse. Contempler un paysage ou une peinture requiert, à mon avis, une même qualité de regard, une même disponibilité.

Propos recueillis par Marguerite PILVEN,
Montreuil, juillet 2006.